

A poesia práxis contextualizada

Tiago Leite Costa *

RESUMO: O artigo pretende apresentar, em linhas gerais, o *manifesto didático da Poesia-praxis*, bem como contextualizar o movimento Praxis, suas motivações e o debate político e cultural em que esteve envolvido no contexto cultural brasileiro da década de 1960.

Palavras-chave: Poesia praxis; Mário Chamie; Vanguardas poéticas

Introdução: teoria da poesia praxis.¹

Em janeiro de 1962, o poeta Mário Chamie lançou o livro *Lavra lavra*, obra seminal do grupo praxis. O posfácio do livro é um manifesto didático redigido pelo próprio autor com o propósito de explicar o método de composição do poema praxis, bem como seus objetivos estéticos e sociais.

O poema praxis está condicionado a três ações: **o ato de compor, a ação de levantamento da área da composição e o ato de consumir**. De acordo com o autor, o que se pretendia com as três ações era restabelecer a vitalidade da palavra e reaproximar o fazer poético da situação social.

Assim, Chamie começa o manifesto distinguindo o que é **o ato de compor** típico do poema praxis, isto é, suas bases semântica e sintática. Neste momento inicial, destacam-se os seguintes elementos do projeto: o espaço em preto, a mobilidade inter-comunicante das palavras e o suporte interno de significados.

Resumidamente, o espaço em preto corresponde à soma das estrofes. Na poesia praxis, as palavras devem obedecer a uma lógica de conotação entre elas (muitas vezes redundante). Esta lógica deve ser reforçada pela organização geométrica dos blocos, de maneira que, trocando mutuamente as palavras correspondentes de cada bloco, a poesia se desdobre num poema derivado, mas ainda ligado ao referente externo que o motivou. Além disso, os blocos também devem estabelecer esse tipo de relação entre si.

* Doutorando em Letras pela PUC-Rio

¹ Praxis sem acento agudo, obedecendo ao grafismo de Mário Chamie no Livro *Lavra Lavra*

O autor justifica isso. Para ele: “As palavras são corpos vivos. Não vítimas passivas do contexto”(Chamie, 1962, p. 114). Nesse sentido, o espaço em preto será o “campo de defesa da palavra”, posto que toda a palavra isolada é um signo unívoco idêntico a si mesmo (“tal qual uma rosa é uma rosa e não outra coisa”, diz Chamie), mas quando colocada no espaço em preto, sua multivocidade passa a se estabelecer na relação com as outras palavras, suas “co-partícipes”. A multivocidade se revela no processo de “extroversão de imanências” das próprias palavras. O objetivo do espaço em preto, então, é garantir a defesa das palavras de maneira que elas não se transfigurem em “corpos inertes mobilizados a critério de quem as profere e as usa” (Chamie, 1962, p.114). Dessa forma, segundo Chamie: “A existência, a estrutura e a fisionomia do espaço em preto permitem o desdobramento desse processo, a partir de qualquer palavra (ou unidade de composição) em qualquer campo de defesa do livro *Lavra Lavra*.”(Chamie, 1962, p.115)

Como exemplo da ocorrência dessa estrutura de composição, destaco os primeiros blocos do poema *Arado* :

Não talho, o leve risco leva
a terra
E a calha volta a terra e volve
o barro
para a via, via de grama e pedra

Nem valo, a fina faca fende
o tronco
e a foice cerra o tronco e fere
o nervo
para o dia, dia de branco e cera (Chamie, 1962, p.64)

Observe-se como as linhas correspondentes de cada bloco (1 e 6, 2 e 4 ou 2 e 7; 7 e 9 ou 9 e 4, etc) podem ser inter-cambiadas, recriando conteúdos, mas sem prejuízo para o sentido primordial de *Lavra lavra* que é retratar poeticamente as relações de poder do ambiente agrário.

Vejamos, então, o segundo elemento fundamental do ato de compor: a “mobilidade intercomunicante”. Este conceito pretende explicar a relação dialética entre as palavras no espaço em preto. De acordo com as noções de palavra unívoca e palavra

multívoca, explicitadas anteriormente, temos na mobilidade intercomunicante a seguinte estrutura dialética:

Palavra unívoca
(isolada)

Palavra multívoca
(em conotação)

Palavra unívoca
(o poema)

A mobilidade intercomunicante é, também, o conceito que justifica a utilização de algumas palavras isoladas e centralizadas, e outras em períodos. Segundo Chamie, determinadas palavras devem, de acordo com o contexto, “limitarem-se a si mesmas, devido a suas ‘intensidades significativas’” (Chamie, 1962, p.116), ao passo que outras exercem melhor sua função dialética acompanhadas. Por conta disso, muitas vezes os poemas contêm redundâncias, significantes que se repetem na mesma posição dos diferentes blocos. O artifício permite que as palavras co-partícipes se alternem nas outras posições, conotando sentidos na relação com esses significantes redundantes e compondo a “palavra unívoca poema”. Em *Lavra lavra*, as repetições também se justificam pelo privilégio que se dá a *área levantamento da composição do poema*, como veremos adiante. Nesse caso, os hábitos de fala redundantes dos lavradores fundamentam as repetições.

O último elemento do ato de compor é denominado de suporte interno de significados. O suporte pode ser comparado ao sintagma. A diferença é que enquanto no sintagma, em um verso ou estrofe, “as palavras puxam umas às outras para traduzir um conteúdo conferível na prosa” (Chamie, 1962, p.117) - para Chamie, aliás, a crítica estilística se alimenta desse “filão” mesmo nos casos da análise de versos livres de poetas modernos - ; no suporte interno de significado da poesia práxis, as palavras se irradiam para todos os signos pertencentes ao espaço em preto, estabelecendo a *mobilidade intercomunicante* capaz de compor pela relação entre os diversos blocos e palavras isoladas do poema a “palavra unívoca poema”. De acordo com a análise de Antonio Mendonça e Alvaro Sá, o suporte interno de significado:

(...) cria-se pela irradiação recíproca entre as palavras, devido a semelhança fonética(...)
A irradiação se dá entre as co-partícipes que apresentam analogias, nos diferentes blocos e dentro de cada bloco. Disto resulta uma ampliação de significados que se

suporta no espaço em preto ou na estrutura sonora, de tal modo que o poema pode ser fragmentado sem perda do sentido total. (Mendonça e Sá, 1983, p. 192)

A segunda e a terceira ações que fundamentam o poema praxis, como mencionado no início do texto, são **a ação de levantamento da área de composição e o ato de consumir**. Embora também estejam unidas ao projeto semântico e sintático, pode-se dizer que suas funções demarcam mais significativamente a parcela ideológica do projeto. Em linhas gerais, **a área de levantamento de composição** corresponde ao tema. É uma “realidade exposta” da qual partirá a pesquisa verbal e a conseqüente escolha das palavras pertinentes ao referente geral. Em *Lavra lavra* este “dado feito” é a situação do campo no Brasil, a exploração do lavrador pelo grande proprietário de terras.

O ato de consumir, por sua vez, completa as ações fundamentais do poema praxis buscando uma mesma linguagem para intelectuais e povo, a partir da integração do autor à coletividade de leitores, de modo a criar “uma expectativa socializada em relação à composição” (Mendonça e Sá, 1987, p.192). Com isso, o que se espera é uma intensificação da dialética autor-leitor, eliminando, respectivamente, o papel do leitor passivo e do autor isolado e alienado da realidade social.

1. Análise crítica.

Este é, basicamente, o corolário das formulações teóricas para a composição de um poema práxis. A análise do que se sucede, a partir daí, tem pelo menos dois caminhos. Um é verificar o quão bem sucedida é a poesia praxis escrita por seus diferentes seguidores, levando em consideração as ambições formais sintetizadas no manifesto didático. O outro é tentar compreender a contingência histórica em que emerge a poesia práxis, o que motiva o projeto, bem como os méritos e as limitações de seus argumentos. Nesse artigo, optei por este segundo caminho, concentrando a análise no debate político e cultural que envolve o tema poesia praxis, fazendo referências aos aspectos formais expostos na primeira parte do texto, apenas para fins de esclarecimento da discussão contextual.

Assim sendo, é importante frisar, logo de início, o quanto o advento poesia-práxis está diretamente relacionado à crítica as neo-vanguardas brasileiras dos anos 50, em especial ao concretismo. Não só nas páginas do manifesto, mas também em ensaios

e entrevistas posteriores, Mário Chamie investe com ímpeto contra a poesia concreta. Muitas vezes, inclusive, a poesia práxis parece pouco mais do que um extensivo exercício de negação da poesia concreta pela insistência no levantamento de pontos de atrito e soluções contrárias a ela.

Dessa forma, o manifesto didático da poesia praxis afirma, por exemplo, que o movimento concretista é nutrido de mistificações, tais como a própria idéia de ser vanguarda e de formar um movimento, designações que Chamie considerava ultrapassadas e contraditórias, pois “não há vanguardas com categorias do passado” (Chamie, 1962, p.126). Além disso, condenava a distância que os concretistas mantinham em relação aos assuntos sociais em pauta, acusando-os de se desenvolverem em paralelo a sociedade, resignando-se com contribuições para literatura isoladamente.

A censura ao sectarismo concretista, aliás, é um ponto basilar da crítica praxis. Para ela, o autor concreto é um escritor de “consciência epifenomênica, dominada por esquemas prévios e rígidos”, o que fazia deles uma experiência de “comprovação, repetição e reduto”. Seus seguidores, por conseguinte, adquiriam naturalmente “um voluntarismo clerical típico alimentado por uma consciência nefelibata” (Chamie, 1962, p.127).

No lugar desta suposta alienação, o autor práxis trabalharia em conformidade com a materialidade da área de levantamento, buscaria operar com uma “realidade exposta”, estabelecendo a partir dela uma dialética com o leitor, de modo a criar tantos sentidos quantos fossem os atos de leitura da poesia:

O poema praxis remodela o duo autor-leitor. O autor só é autor, enquanto no exercício da condição; enquanto pratica o ato de compor. Fora daí, é leitor e, rigorosamente, no âmbito maior da literatura-praxis (de que o poema práxis é uma extroversão), haverá um momento em que a riqueza criativa de um grupo, de uma sociedade e de um povo será constituída, quantitativa e qualitativamente, de leitores. (Chamie, 1963, p. 125-126)

Chamie considerava *Lavra lavra* a expressão exata dos resultados alcançáveis pelo modo de composição praxis, na medida em que vinculava virtualmente o trabalho crítico do autor (“domínio e responsabilidade de um projeto epistemológico”) ao

trabalho e a realidade do lavrador (“a ausência de projeto, a linguagem tautológica e tartamuda, o conflito produção carência, o enquadramento cíclico do seu cotidiano (...)”) (Chamie, 1962, p. 131)

Entretanto, apesar dos esforços de Chamie e do grupo praxis, de remar contra a maré concretista, é possível encontrar alguns pontos de contato. Senão, atentemos as observações de Antônio Mendonça e Alvaro Sá:

Embora afirme a precedência do projeto semântico, a Poesia Praxis lança mão do privilégio do significante no sentido lingüístico: ela é uma poesia fonética. Enquanto a poesia concreta noigandres lançava-se à construção do poema como uma síntese verbivocovisual, a práxis utiliza o fonema como letra (suporte material) do ícone.(...) A opção da Poesia Praxis é a tradução simultânea do verbal no visual, e vice-versa, enquanto a Poesia Concreta produziria espaços visuais no signo verbal. (Sá, 1987, pg. 193)

A observações detalhadas de Mendonça e Sá demonstram, ao mesmo tempo, como existe diferença entre um projeto e outro e como a diferença precisa ser demarcada com precisão para que não se confundam as coisas. De fato, entre outros fatores, na poesia concreta a valorização da materialidade da palavra e, por conseguinte, do espaço em branco almejava a transformação da palavra em coisa, dessubjetivando-a. A poesia práxis, contrária a reificação da palavra, propõe o espaço em preto (local de defesa da palavra) e a composição geométrica móvel, ao contrário da geometria mais estática concretista, a fim de reavivar a poesia.

Isso demonstra como apesar de diferentes e muitas vezes contrários, os problemas que se colocam nos dois projetos transitam por áreas similares. O fato de a poesia práxis estar sempre demarcando suas diferenças em relação a poesia concreta, então, acaba por unir uma a outra como o outro lado da mesma moeda. Além disso, apesar de objetivos muitas vezes opostos, é fácil notar em ambos os lados a presença abundante das aliterações, de processos isomórficos e do acúmulo de palavras cognatas de mesma derivação etimológica.

Outro fator de aproximação encontra-se na idéia da constituição do poema práxis como palavra unívoca. Isto é, embora o manifesto didático reclame, logo no início, do isolamento de alguns poetas e credite à iniciativa desse hermetismo a

Mallarmé - notoriamente uma das grandes raízes da poesia concreta ²-, logo em seguida, baixa a guarda e assume a influência: “Nesse ponto, coincidimos com Mallarmé: um poema é uma palavra total”(Chamie, 1962, p.115)

O caso de Mallarmé, aliás, é emblemático, pois uma das principais revoltas de Chamie era o caráter radicalmente fechado de crenças e regras dos concretos, entre elas a apropriação do conceito de paideuma de Ezra Pound:

Estabelecida as regras do dogma, os subscritores do plano piloto (Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos) invocaram para seu fundamento e legitimidade a idéia seletiva e autoritária de “paideuma” (avatar fascista de Frobenius). Compuseram o seu paideuma, esse elenco ilustre, porém excludente, de preceptores: Mallarmé, Pound, Cummings, Apollinaire, Joyce, João Cabral e Oswald de Andrade. Ou seja, nossa modernidade reduziu-se, no plano-piloto, ao poema minuto de Oswald e ao rigor geométrico cabralino(Chamie apud Junqueira, 2004, p. 825)

Chamie criticaria, também, a mistura, no mesmo paideuma, do fascista Pound e dos comunistas Oswald e Cabral. Todavia, os mesmos critérios não se apresentam para a apreciação de seus próprios escritos. De maneira que, o manifesto didático se utiliza fartamente de trechos do comunista Sartre e de conceitos do nazista Heidegger lado a lado para embasar sua teoria.

As contradições aumentam quando observamos de perto suas críticas ao que entendia como reducionismo dos preceitos da poesia concreta e de seu rígido plano piloto. Em certa ocasião, Chamie critica as formulas concretas com ironia: “O rigor restritivo do dogma pressupunha, claramente que o esquema compositivo de um poema antecederesse e controlasse o seu ato de criação. Vale dizer, o poema seria um teste de comprovação de sua teoria prévia” (Chamie apud Junqueira, 2004, p. 826). Entretanto, o que seria boa parte do manifesto didático (principalmente o “ato de compor”), senão um esquema teórico a ser comprovado nas poesias de *Lavra lavra*? Não bastasse isso, encontra-se no manifesto didático uma frase de radicalidade restritiva típica de qualquer

² (“Muitos poetas ficam no ato de compor e nele se alienam. Mallarmé é o líder”(Chamie, 1962, p. 113)

manifesto vanguardista, a saber: “9. Poema-praxis: a única totalização válida e não alienada da consciência poética contemporânea” (Chamie, 1962, p. 137)

Conclusão.

Sem nenhum exagero, pode-se dizer que a conjuntura política do Brasil da década de 1960 era tal que das duas uma: ou você estava ao lado da esquerda engajada, ou você era reacionário. A efervescência do debate político crescia a cada momento e entre os escritores envolvidos com a cena cultural pressupunha-se, naturalmente, a indiscernibilidade entre escrita privada e escrita pública, além da aproximação e educação dos não inseridos na realidade sócio-econômica das classes dominantes. Heloisa Buarque de Hollanda conta como isso se dava, citando trechos do manifesto do Centro Popular de Cultura, um dos ícones desse tipo de engajamento no Brasil de 1960:

Na “arte popular revolucionária”, o artista e o intelectual devem assumir um compromisso de “clareza com seu público”, o que não significa uma “negligência formal”. Ao contrário, cabe ao artista realizar “o laborioso esforço de adestrar seus poderes formais a ponto de exprimir corretamente na sintaxe das massas os conteúdos originais” (Hollanda, 2005, p. 19)

Em muitos momentos o manifesto grupo práxis defende idéias bastante similares. Por exemplo, quando afirma que “a literatura praxis se estabelecerá, em definitivo, como *fazer histórico*, quando intelectuais e povo forem leitores de uma mesma linguagem” (Chamie, 1962, p.167). A negação da poesia concreta, então, esteve sempre, implícita ou explicitamente, ligada esse dado histórico. A crítica aos concretos, inclusive, longe de ser um fenômeno isolado, foi algo bastante comum no meio artístico e intelectual da época. Alfredo Bosi, no entanto, fazia a defesa dos concretistas.

A poesia concretista exprime, como toda linguagem, um modo de relacionar-se com as coisas e com os homens. O fato de recusar-se ao *tema*

não significa de modo algum que ela seja carente de conteúdo psíquico e ideológico, como sugerem às vezes, gratuitamente, os seus detratores. Não há processo lingüístico desprovido de significação: o próprio uso do nonsense significa que o poeta não vê sentido no seu mundo. E na verdade, não é difícil reconhecer nos poemas concretos o universo referencial que a sua estrutura propõe comunicar: aspectos da sociedade contemporânea, assentada no regime capitalista e na burocracia, e saturada de objetos mercáveis, de imagens de propaganda, de erotismo e sentimentalismo comerciais, de lugares comuns díspares que entram na linguagem enemizando-lhe o tônus crítico e criador. (Bosi, 1978, p. 535)

Como explicou Antonio Cícero (Cícero, 2005), a arte moderna é marcada por feitos de valor estético e de valor conceitual. Nos casos em que o valor conceitual predomina, a obra se destaca mais por aquilo que ensina do que por sua beleza, harmonia, etc. Sem querer estabelecer um julgamento definitivo sobre a situação da poesia práxis nessa divisão, é importante frisar o como a teorização formal foi importante para todas as chamadas neo-vanguardas poéticas (concretismo, neoconcretismo, praxis e poema-processo). Em todos esses casos, proliferaram ensaios críticos e manifestos, todos plenos de referências e teorias justificando o motivo de ser de cada uma delas.

No caso específico da práxis, penso que a crítica ao concretismo, de fato, se justifica no que concerne ao desinteresse destes por importantes nomes do modernismo brasileiro da primeira e segunda geração. Entre os exemplos mais óbvios: Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

Se, no entanto, fizermos um exercício de distanciamento, algumas características importantes do debate saltam a vista. Bem analisadas, a maior parte das vanguardas repete o mesmo programa de luta contra a continuidade do passado imediato, baseadas na defesa de alguns elementos do passado distante, resgatados com o objetivo de construir o futuro. Esses são aspectos aos quais nem os concretos, nem a poesia praxis fogem.

Na famosa conferência de 1942, Mário de Andrade fez um balanço do modernismo vinte anos após a semana de artes modernas. Na ocasião, Mário proferiu uma severa crítica dirigida a si mesmo e a seus colegas. Em determinado momento, entretanto, admitiu certas conquistas com o movimento. Entre elas estariam: "o direito à

pesquisa estética livre de cânones limitadores; a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.”. Acredito que, de diversas formas, as neo-vanguardas fizeram uso das vitórias comemoradas por Mário. No caso específico da poesia praxis, podemos afirmar com segurança que, das três conquistas ela faz jus, pelo menos, as duas últimas.

ABSTRACT: The article aims to present, in general terms, the Didactical Manifest of Praxis-Poetry, as well as contextualize the Praxis movement, its motivations and the political and cultural debate surrounding it in the Brazilian cultural context of the 1960s.

Key-words: Praxis-poetry; Mario Chamie; poetic vanguards

Bibliografia.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1978.

CHAMIE, Mário. *Lavra Lavra*. São Paulo: Massao Ohno Editora, 1962.

_____. “Práxis: a vanguarda nova e anova poesia brasileira”. In.: JUNQUEIRA, Ivan (org). *Escolas literárias no Brasil*. Tomo II. Rio de Janeiro: ABL, 2004.

_____. *Instauração Praxis*. Edições Quíron, 1974.

CICERO, Antonio. *Finalidades sem fim*. São Paulo: Companhia das letras, 2005

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de Viagem: CPC, vanguarda e desbunde*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005

MENDONÇA, Antônio Sérgio, e SÁ, Álvaro. *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.